ISSN 2654-2366

Archive

Archive Offprint

ARCHIVE

Open Access Scientific Journal

ISSN 2654-2366

Volume 5 – 2009 Offprint

Volume No: Archive Volume 5, 2009
Editor: K. Kalogeropoulos
Date: October 01, 2009

Παραπομπή ως: Μαστοράκη, Α. 2009. "Διαδρομές στη νεοελληνική τέχνη," *Archive*, 5: 33-43 DOI 10.5281/zenodo.4562428

Διαδρομές στη νεοελληνική τέχνη

Λέξεις κλειδιά: *ακαδημαϊσμός*, *αφαίρεση*, *γενιά του 30*, *ελληνικότητα*, *μεταζωγραφική*, *νεωτερικότητα*

Α. Μαστοράκη, MSc στην Συστηματική Φιλοσοφία:

Abstract
The various artistic movements of Academic art, in narrow dependence to the influences of Munich School, the necessity of return in the Byzantium and the popular culture in the painting and the author's production of Photis Kontoglou, as well as the ethnocentric perception in the contemplation of the generation of '30, the abstraction after the war, critical realism in the generation of '60, constitute recipients of the influence of social and historical situations in the multifunctional process of Greek artistic expression

Η ιστορία της νεοελληνικής τέχνης ταυτίζεται χρονικά με την ιστορία του ελεύθερου ελληνικού κράτους και ως ένα βαθμό εκφράζει τις ιδεολογικές του επιλογές. Σε πολλές περιπτώσεις, παραμένει αδιαμφισβήτητος ο ρόλος που διαδραματίζουν οι ιστορικές συγκυρίες στη διαμόρφωση καλλιτεχνικών τάσεων και ρευμάτων και τον ρόλο αυτό καλούμαστε να ανιχνεύσουμε.

Η Επτανησιακή Σχολή και η καλλιτεχνική εκκοσμίκευση
Μετά την άλωση της Κωνσταντινουπόλεως (1453), η βυζαντινή καλλιτεχνική παράδοση συνεχίζεται σε νέα κέντρα που δημιουργούνται εκτός της Οθωμανικής επικράτειας, ιδιαίτερα στην βενετοκρατούμενη Κρήτη. Μετά την άλωση και του Χάνδακα από τους Τούρκους το 1669, πολλοί καλλιτέχνες θα βρουν καταφύγιο στα βενετοκρατούμενα Επτάνησα, ιδιαίτερα στη Ζάκυνθο και την Κέρκυρα. Εκεί, καθώς οι εμπορικές σχέσεις με τη Βενετία γίνονται στενότερες, εμφανίζεται και αναπτύσσεται η αστική τάξη, «της οποίας τα μέλη επιθυμούσαν να διατρανώσουν αυτή τους την κοινωνική άνοδο και να διεκδικήσουν τη θέση τους στο πλαίσιο της αυστηρά δομημένης επτανησιακής κοινωνίας, όπου μια δυτικοτραφής και συχνά εκλατινισμένη αριστοκρατία ασκούσε την κυριαρχία»[1]. Κάτω από αυτές τις συνθήκες άρχισε σιγά-σιγά το βυζαντινό ιδίωμα να υποχωρεί και να επικρατεί η δυτική τεχνοτροπία, άρχισε δηλαδή η βαθμιαία μετάβαση από το ανατολικό βυζαντινό ιδίωμα στο δυτικό κοσμικό ύφος, την εκκοσμίκευση. Το χρυσό βάθος, υπερβατικό σύμβολο του άπειρου, του άχρονου και αιώνιου, εγκαταλείπεται. Η ζωγραφική από ιδεαλιστική και συμβολική τείνει να γίνει ρεαλιστική. «*Με τη βοήθεια της προοπτικής, ο χώρος αποδίδεται ψευδαισθησιακά και ενοικείται από μορφές που, με τον σκιοφωτισμό, αποκτούν όγκο και σωματική υπόσταση. Οι αλλαγές αυτές συνδέονται με την τεχνική της ελαιογραφίας σε καμβά, που αντικαθιστά τη βυζαντινή τεχνική της αυγοτέμπερας σε σανίδι*»[2].

---

[1] Δασκαλοθανάσης και Κωτίδης 2000, 17.
[2] Λαμπράκη-Πλάκα 1999, 191.



Εικ. 1. Καντούνης Νικόλαος, *ο Φαρμακοποιός Δικόπουλος*, Εθνική Πινακοθήκη



Εικ. 2. Διονύσης Καλλυβωκάς, *Προσωπογραφία Ανδρογύνου*. Εθνική Πινακοθήκη

Η ανάπτυξη της αστικής τάξης εξηγεί και την άνθηση του κοσμικού είδους της προσωπογραφίας στα Επτάνησα, κατά το δεύτερο μισό του 18ου αιώνα. Η αστική προσωπογραφία έχει εμβληματικό χαρακτήρα: η στάση, η περιβολή και τα στοιχεία που τη συνοδεύουν τονίζουν την τάξη, το επάγγελμα, τη θέση του ατόμου μέσα στην κοινωνία. Συχνά όμως αποτελούν και διεισδυτικά ψυχογραφήματα. Στο είδος αυτό διακρίθηκαν δύο ιερωμένοι, ο Νικόλαος Κουτούζης και ο μαθητής του Νικόλαος Καντούνης. Αντιπροσωπευτικό παράδειγμα αυτού του είδους της προσωπογραφίας βλέπουμε στην εικ. 1, όπου εικονίζεται ο Φαρμακοποιός Δικόπουλος ενώ ετοιμάζεται να γράψει ή να εκτελέσει μια φαρμακευτική συνταγή. Βλέπουμε να καταγράφονται με ρεαλιστικό τρόπο τα προτερήματά του εκείνα, όπως η οξύνοια, που τον οδήγησαν στην κοινωνική άνοδο και η ικανοποίηση στο πρόσωπό του για την απόκτηση αυτής της κοινωνικής καταξίωσης. «*Αυτή η έμφαση στα ρεαλιστικά ψυχολογικά*

στοιχεία του απεικονιζόμενου προσώπου μπορεί να συσχετιστεί άμεσα με την εκκοσμικευτική καλλιτεχνική διαδικασία που απηχεί τις μεταλλάξεις της επτανησιακής κοινωνίας»[3].

Άλλο ένα τέτοιο παράδειγμα βλέπουμε στην Προσωπογραφία ανδρογύνου (εικ. 2) του Διονύση Καλλυβωκά, μαθητή του Καντούνη, όπου «*το ανδρόγυνο ατενίζει με ευθύτητα και αυτοπεποίθηση τον θεατή, ενώ η μεταξύ τους οικειότητα, την οποία προδίδει το άγγιγμα του ανδρικού ώμου εκ μέρους της συζύγου, απηχεί μια «σαρκική» τρυφερότητα, προϊόν αναγνώρισης των αξιών της αστικής οικογενειακής ζωής, άγνωστη κατά κανόνα στην παλαιότερη προσωπογραφία. (…) Το βάθος ωστόσο του πίνακα παραμένει γυμνό, για να αναδεικνύεται ίσως με καλύτερο τρόπο η ανθρώπινη μορφή ως καθαυτή αξία, αντίληψη που χαρακτηρίζει τον αστικό ουμανισμό*»[4].

Η Σχολή του Μονάχου και ο Ακαδημαϊσμός

Ο καλλιτεχνικός όρος Ακαδημαϊσμός περιγράφει την απαρέγκλιτη προσκόλληση σε κάποιους κανόνες που προκύπτουν από τη μελέτη των έργων ιστορικών τεχνοτροπιών, οι οποίες αναπτύχθηκαν σε περιόδους που εκλαμβάνονται ως κλασικές και συνδέονται με την ύπαρξη μεγαλοφυών προσωπικοτήτων. Οι κανόνες λοιπόν αυτοί διδάσκονται σε ένα ακαδημαϊκό πλαίσιο και θεωρούνται οι απαραίτητες προϋποθέσεις για την επιτυχή εκτέλεση ενός καλλιτεχνικού πονήματος. Ο όρος Ακαδημαϊσμός, ωστόσο, έχει και μια δεύτερη σημασία, περισσότερο κοινωνικοπολιτική και λιγότερο καλλιτεχνική. Καταδεικνύει την προσπάθεια συγκάλυψης της προώθησης συγκεκριμένων αντιλήψεων από τους επίσημους κρατικούς φορείς, όπως για παράδειγμα η απόσπαση της Ελλάδας από το παραδοσιακό ιστορικο-πολιτιστικό της πλαίσιο με στόχο τον εκσυγχρονισμό και «εξευρωπαϊσμό» της ελληνικής κοινωνίας.[5]

Κατά τη διάρκεια της βασιλείας του Όθωνα, λόγω των συγγενικών δεσμών που συνέδεαν τη βασιλική οικογένεια της Ελλάδας με αυτή της Βαυαρίας, το Μόναχο προσελκύει τους Έλληνες καλλιτέχνες, που σπουδάζουν κοντά στους μεγάλους δασκάλους της Βασιλικής Ακαδημίας των Εικαστικών Τεχνών και συνδέονται με τη Σχολή του Μονάχου.



[3] Δασκαλοθανάσης και Κωτίδης 2000, 26.
[4] Δασκαλοθανάσης και Κωτίδης 2000, 27.
[5] Δασκαλοθανάσης και Κωτίδης 2000, 29.

Εικ. 3. Θεόδωρος Βρυζάκης, *Το στρατόπεδο του Καραϊσκάκη στην Καστέλα*, Εθνική Πινακοθήκη.

Στο ανοργάνωτο νεοσύστατο ελληνικό κράτος, έκδηλη ήταν η ανικανότητα να αντιμετωπιστούν τα εσωτερικά προβλήματα, η οικονομία, η ασφάλεια και να εξασφαλιστούν τα δικαιώματα των πολιτών. Μέσα σε μια τέτοια κατάσταση φυσικό ήταν να επικρατεί, μετά από μεγάλους αγώνες για την ανεξαρτησία, έντονη απογοήτευση και αναταραχή στο νεοσύστατο κράτος. Η κατάσταση αυτή απαιτούσε την εθνική τόνωση με την επαναφορά και αναπόληση περασμένων ηθικών αξιών. Στο πεδίο αυτό τα πρόσφατα γεγονότα της Επανάστασης έδιναν μία λύση στην απαραίτητη τόνωση του ηθικού και της εθνικής υπερηφάνειας. Η θεματολογία του αγώνα εξυπηρετούσε λοιπόν το κοινό αίσθημα της ελληνικής κοινωνίας για επιστροφή στα ελληνικά ιδεώδη, εφόσον θεωρούνταν ως κάτι γνήσιο και αντιπροσώπευαν μια παρηγορητική και ενθαρρυντική αλήθεια[6].

Έτσι, αναπτύσσεται στην Ελλάδα η ιστορική ζωγραφική, η οποία διηγείται τον Αγώνα της Ανεξαρτησίας, μέσα από επικές συνθέσεις μνημειακών διαστάσεων, που συνδέονται με τον ευρωπαϊκό φιλελληνισμό, με κύριο εκπρόσωπο τον Θεόδωρο Βρυζάκη. Ο Βρυζάκης ανέλαβε να απαθανατίσει γεγονότα που έκαναν περήφανους τους Έλληνες και τόνιζαν το αίσθημα της ελληνικής ταυτότητας. Η απεικόνιση των σκηνών συντελέστηκε μέσα στο πνεύμα της Ακαδημίας του Μονάχου και στη διήγηση των μεγάλων γεγονότων. Ο ρεαλισμός εξαντλήθηκε μόνο στη διεισδυτική περιγραφή των λεπτομερειών, τόσο στα πρόσωπα όσο και στα παραπληρωματικά στοιχεία, στις στολές και στα όπλα, ενώ προσπάθεια έγινε να είναι αληθοφανείς και οι χώροι της δράσης. Οι παραστάσεις περιβλήθηκαν από ιδεαλιστική ειδυλλιακή ατμόσφαιρα. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το έργο του Το στρατόπεδο του Καραϊσκάκη στην Καστέλλα (εικ. 3)[7]. Στον αντίποδα της ακαδημαϊκής ιστοριογραφίας, βρίσκεται μόνο ο Ζωγράφος του Μακρυγιάννη, μοναχικό παράδειγμα της παραδοσιακής ζωγραφικής που σαρώθηκε από την παραστατική, νατουραλιστική αντίληψη της δυτικής τέχνης. Θα χρειαστεί να περάσουν εκατό χρόνια για να αξιοποιηθούν στοιχεία αυτή της παράδοσης από τους ζωγράφους της γενιάς του '30[8].



Εικ. 4. Νικηφόρος Λύτρας, *Η Επιστροφή, από το Πανηγύρι*, Εθνική Πινακοθήκη

Μέσα στα ίδια πλαίσια, η ζωγραφική των Λύτρα, Γύζη, Ιακωβίδη είναι ηθογραφική, αντλεί τα θέματά της από τα ήθη και τα έθιμα της ελληνικής υπαίθρου και εξιδανικεύει τις καθημερινές σκηνές και τις ασχολίες των αγροτών σε μνημειακούς πίνακες. Τυπικό δείγμα των αντιλήψεων, τεχνοτροπικών και ιδεολογικών, που επικρατούσαν στην ελληνική ζωγραφική της εποχής αυτής, αποτελεί το έργο του Νικηφόρου Λύτρα Επιστροφή από το Πανηγύρι της Πεντέλης (εικ.4). Η ρεαλιστική αντιμετώπιση της γεωργοκτηνοτροφικής κοινωνίας που τόσο απείχε απ' αυτή την ωραιοποιημένη εικόνα, ήταν αυτή την εποχή μακριά από τη σκέψη των Ελλήνων. Η αναζήτηση της αλήθειας περιοριζόταν μόνο στη

[6] Λαμπράκη-Πλάκα 1999, 63.
[7] Λαμπράκη-Πλάκα 1999, 36.
[8] Δασκαλοθανάσης και Κωτίδης 2000, 33-35, 80.

νατουραλιστική απεικόνιση των λεπτομερειών και στην ανεκδοτολογική διήγηση των γεγονότων[9].

Οι πρώτες δεκαετίες του 20ου αιώνα και η νεοτερικότητα

Τα πρώτα χρόνια της ελληνικής ζωγραφικής στον 20ο αιώνα ανήκουν σε εποχή μεγάλων εντάσεων για τον τόπο. Η μικρασιατική καταστροφή ιδιαίτερα αποτέλεσε το κορυφαίο γεγονός που μετασχημάτισε δραματικά το γεωγραφικό, πληθυσμιακό και ιδεολογικό χάρτη στην Ελλάδα. Τα αστικά κέντρα έγιναν πυρήνας συγκέντρωσης πολλών πληθυσμιακών στρωμάτων με διαφορετικές καταβολές. Οι πολιτισμικές εκφράσεις που παράχθηκαν χαρακτηρίστηκαν, λοιπόν, από τους χρωματισμούς όλων αυτών των φωνών που συγκρότησαν τον αστικό κυρίως κόσμο. Η πόλη έγινε ένας κόμβος επικοινωνίας μέσα από τον οποίον διαχέονταν τα μηνύματα της νεωτερικότητας σε όλη την ελληνική κοινωνία.

Μετά τη μικρασιατική καταστροφή διαμορφώθηκε ένα κλίμα πολιτικής αναταραχής και οικονομικών και κοινωνικών ανακατατάξεων. Η κινητικότητα αυτή ευνόησε την εισροή μηνυμάτων και ιδεών, που η αποδοχή τους οριοθετήθηκε από το βαθμό εκσυγχρονισμού της ελληνικής κοινωνίας. Νέα ήθη αλλά και νέα καλλιτεχνικά ρεύματα, που κυριαρχούσαν στη δυτική Ευρώπη, κατέκλυσαν τον ελληνικό αστικό, κυρίως, χώρο. Η νεοτερικότητα, που επικεντρώθηκε στην έννοια του ατόμου ως αυτόνομης φυσικής αξίας, προσδιόρισε ένα νέο τρόπο με τον οποίο οι άνθρωποι αντιλαμβάνονταν τον εαυτό τους και τα πράγματα.



Εικ. 5. Κωνσταντίνος Παρθένης, *Μάχη του Ηρακλή με τις Αμαζόνες*, Εθνική Πινακοθήκη

Στον καλλιτεχνικό χώρο η «ακαδημαϊκή» ζωγραφική έδωσε σταδιακά τη θέση της σε καλλιτέχνες που έρχονταν σε επαφή με τις νέες τάσεις. Οι καλλιτέχνες αυτοί επηρεάστηκαν από τα κινήματα του κυβισμού, του υπερρεαλισμού και του εξπρεσιονισμού, κινήματα που όριζαν με διαφορετικό τρόπο το καθένα τη θέση του ατόμου μέσα στον κόσμο. Πράγματι, μια από τις βασικές επιπτώσεις της βιομηχανικής επανάστασης είναι η ρήξη της κλειστής κοινωνικοοικονομικής και ιδεολογικής κοινότητας και η συγκέντρωση μεγάλου πληθυσμού στα συνεχώς επεκτεινόμενα αστικά βιομηχανικά κέντρα. Αυτό το γεγονός προκαλεί διφορούμενα συναισθήματα στον άνθρωπο, συναισθήματα απομόνωσης αλλά και ανεξαρτησίας, μοναξιάς αλλά και ελευθερίας, και καλείται πλέον αυτός να βιώσει τον εαυτό του ως άτομο, ως αυτόνομη φυσική αξία, και ως εκ τούτου να επανακαθορίσει τις σχέσεις του με τον κόσμο, άψυχο και έμψυχο, σχέσεις που μέχρι τώρα τις καθόριζε η κοινότητα και είχαν συλλογικό

[9] Δασκαλοθανάσης και Κωτίδης 2000, 71.

χαρακτήρα. Σε τελευταία ανάλυση, η μοντέρνα τέχνη δεν είναι τίποτα άλλο παρά η προσπάθεια που καταβάλλει το άτομο να αυτοκαθοριστεί ως αυτόνομο υποκείμενο[10].



Εικ. 6. Γιώργος Μπουζιάνης, Γυμνό (Θεατρίνα), Εθνική Πινακοθήκη

Γύρω στο 1909 εμφανίζεται ο Κωνσταντίνος Παρθένης, που θα δεσπόσει με το έργο του και την επόμενη περίοδο του Μεσοπολέμου και θα αναδειχτεί σε δάσκαλο της νεοελληνικής ζωγραφικής. Εισηγητής του ιμπρεσιονισμού, ανανέωσε τα εκφραστικά μέσα, προχωρώντας σε σύνθεση των ευρωπαϊκών ρευμάτων με την παράδοση του Ελληνισμού. Με το έργο του ενέταξε τη νεοελληνική ζωγραφική στη σύγχρονη τέχνη, υπερβαίνοντας ταυτόχρονα κάποιους από τους τύπους της. Ιμπρεσιονιστικά και μετιμπρεσιονιστικά στοιχεία, αντιρεαλιστική τάση, ένας προσωπικός συμβολισμός συνιστούν μια τέχνη ιδιαιτέρως πνευματική, όπου πραγματοποιούνται με μια πρωτότυπη τεχνική οι προθέσεις του καλλιτέχνη. Ενδιαφέρθηκε περισσότερο για έργα ιστορικά, θρησκευτικά, μυθολογικά και αλληγορικά[11]. Ένα έξοχο παράδειγμα του έργογ του βλέπουμε στην εικ. 5. που τιτλοφορείται *Ο Ηρακλής και οι Αμαζόνες*.

Ο Γιώργος Μπουζιάνης αποτελεί με το έργο του το ακραίο σημείο εξέλιξης ενός καλλιτέχνη που σπούδασε στη Σχολή του Μονάχου χωρίς να συμβιβάζεται με τις απαιτήσεις του μεγάλου κοινού από την τέχνη. Οι αντιδράσεις του κοινού ακόμα και στη Γερμανία, μια χώρα που είχε στην παράδοση των παραστατικών τεχνών της την παραμόρφωση, δεν ήταν ιδιαίτερα ενθαρρυντικές απέναντι σε ένα έργο όπως το δικό του με κύριο χαρακτηριστικό του την παραμόρφωση. Θεωρείται ο εξπρεσιονιστής κατεξοχήν της ελληνικής τέχνης. «*Για τον Μπουζιάνη, (…), ο δρόμος προς την ολοκλήρωση της καλλιτεχνικής πράξης δεν ακολουθεί τα στάδια όραση – αντίληψη – νόηση – μορφοποίηση, όπως συμβαίνει στην περίπτωση των ιμπρεσιονιστών. Για αυτόν η αντιληπτική μεταγραφή κάθε οπτικού ερεθίσματος διηθείται μέσα από το θυμικό αποδίδοντας μορφές στις οποίες η αριστοτελική έννοια της τέχνης ως μίμησης πραγμάτων υπονομεύεται δραστικά*»[12]. Στην εικ. 6 βλέπουμε ένα παράδειγμα του έργου του Μπουζιάνη με τίτλο Γυμνό.

Η γενιά του '30 και η ελληνικότητα

[10] Λαμπράκη-Πλάκα 1999, 42-43.
[11] Λαμπράκη-Πλάκα 1999, 121.
[12] Λαμπράκη-Πλάκα 1999, 126-127.

Αν δεχτούμε ως ορόσημο την μικρασιατική καταστροφή και την τραυματική εμπειρία που προκάλεσε, μπορούμε να συνδέσουμε κάποιες αλλαγές που παρατηρούνται τώρα στην ελληνική ζωγραφική μ’ αυτό το βίωμα. Η στροφή προς την παράδοση ταιριάζει εξάλλου απόλυτα με το γενικότερο μεταπολεμικό κλίμα σ’ ολόκληρη την Ευρώπη. Η μοντέρνα τέχνη και παράδοση λειτούργησαν γι’ αυτή τη γενιά σαν αμφίδρομοι καταλύτες. Καθεμιά βοήθησε στη βαθύτερη κατανόηση, εκτίμηση και οικειοποίηση της άλλης. Ό,τι ήταν ελληνικό ήταν ταυτόχρονα και αυτόματα μοντέρνο. Γιατί οι αρχές του μοντέρνου επαληθεύονταν πάνω στο σώμα της παράδοσης.



Εικ. 7. Φώτης Κόντογλου, Κτητορική

Οι ζωγράφοι αυτής της γενιάς υιοθετούν τα νέα καλλιτεχνικά ρεύματα, αλλά τα προσαρμόζουν στην ελληνική πραγματικότητα, στην ελληνική φύση, πνεύμα, ιδιοσυγκρασία, στις ελληνικές ανησυχίες και προβληματισμούς. Τα χρησιμοποιούν για να γνωρίσουν καλύτερα το πρόσωπο του τόπου τους, να έλθουν κοντά στην παράδοσή τους, που για τους καλλιτέχνες αυτής της γενιάς δεν αποτελεί κάτι το θεωρητικό, αλλά μια ζωντανή και πάλλουσα πραγματικότητα, από την οποία αντλούν και μέσω της οποίας γεύονται το σύγχρονό τους κόσμο[13].

Στα χρόνια του μεσοπολέμου εμφανίζεται η μορφή του Φώτη Κόντογλου, που ευαγγελίζεται την επιστροφή στις ρίζες. Η μικρασιατική του καταγωγή, η προσφυγιά και η επίσκεψή του στο Άγιο Όρος αποτελούν σημαντικό υπόβαθρο για την ανάπτυξη και έκφραση μιας μαχητικής ιδεολογίας, που επιβάλλει την επιστροφή στην πολιτιστική κληρονομιά του Βυζαντίου. Η αγιογραφική διαπραγμάτευση των θεμάτων του αποκτά, έτσι, τη μορφή συμβόλου, που μάχεται σθεναρά ό,τι δυτικότροπο τείνει να αποδεχθεί η ελληνική τέχνη αυτής της περιόδου (βλ. εικ.7)[14].



Εικ. 8. Θεόφιλος

Προς το τέλος της περιόδου του Μεσοπολέμου το πλαίσιο που ορίστηκε από τις νέες καλλιτεχνικές αναζητήσεις, αλλά και από τη μέριμνα για τον προσδιορισμό της ελληνικής ταυτότητας, απέληξε σε ένα ενδιαφέρον για την «λαϊκότροπη» τέχνη. Οι λογοτέχνες της γενιάς του Μεσοπολέμου ανακάλυψαν έναν Έλληνα ναΐφ της εποχής, τον ζωγράφο Θεόφιλο. Ο Θεόφιλος Χατζημιχαήλ γεννήθηκε στην Μυτιλήνη. Θρεμμένος με τις παραδόσεις, τους θρύλους, ακολουθώντας το ένστικτο, χωρίς καμιά ζωγραφική παιδεία, δημιουργεί πρωτόγονες συνθέσεις που εικονογραφούν την Ελλάδα, την παράδοση, τη φύση, τους μύθους της, δίνοντας το παράδειγμα μιας έκφρασης, που οι διανοούμενοι του Μεσοπολέμου θα αναγνωρίσουν ως κατεξοχήν ελληνική. Η ελληνικότητα του Θεόφιλου έγκειται αφενός στη δυνατότητά του να αποδίδει με τα πιο απλά μέσα το φως του τόπου του, την ελληνική ατμόσφαιρα και το ελληνικό τοπίο και αφετέρου για τα ελληνικά εικονογραφικά

[13] Λαμπράκη-Πλάκα 1999, 129.
[14] Δασκαλοθανάσης και Κωτίδης 2000, 58-59.

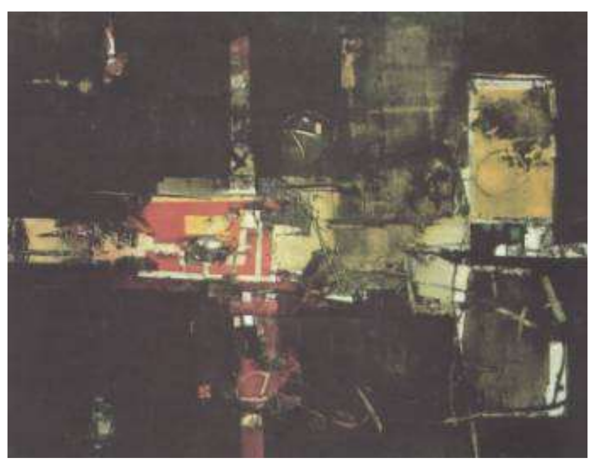
του ενδιαφέροντα, τα οποία δείχνουν ότι βιώνει αδιάσπαστη την ελληνική παράδοση (βλ. εικ. 8)[15].

Το δικτατορικό καθεστώς της 4ης Αυγούστου προσπάθησε να επιβάλει με τη λογοκρισία του ένα συνολικό έλεγχο στην πνευματική ζωή που, ωστόσο, δεν επηρέασε καθοριστικά την καλλιτεχνική δημιουργία. Στον ιδεολογικό τομέα υιοθέτησε την έννοια της ελληνικότητας και το κλίμα επιστροφής στην παράδοση συνδέοντάς τα με έναν ιδιαίτερο τρόπο με την εθνικιστική στροφή του καθεστώτος[16].

Μεταπολεμική τέχνη και αφαίρεση

Η αφαίρεση, η απομάκρυνση από τον αισθητό κόσμο και την αναπαράστασή του στη ζωγραφική επιφάνεια, η αυτονόμηση της ζωγραφικής γλώσσας ως το σημείο να μην παραπέμπει πουθενά παρά μόνο στον εαυτό της είχαν ήδη ιστορία μισού αιώνα στην ευρωπαϊκή ζωγραφική όταν πρωτοεμφανίστηκαν στην Ελλάδα. Πράγματι, γύρω στο 1910 πολλοί Ευρωπαίοι ζωγράφοι είχαν φτάσει στην αφαίρεση από διάφορους δρόμους. Στη δυτική τέχνη η αφαίρεση ως ρεύμα εμφανίζεται λίγο μετά το 1910 κυρίως στο έργο του Καντίνσκυ. «*Ο Καντίνσκυ, με τις μελέτες του για το σημείο, τη γραμμή και το επίπεδο απέδειξε ότι η ζωγραφική δεν είχε ανάγκη από συγκεκριμένα μοτίβα για να έχει περιγραφικότητα, ούτε από θέματα για να έχει αφηγηματικότητα*»[17].

Το ρεύμα της Αφαίρεσης όμως είχε μια σχετικά περιορισμένη επιρροή στην ευρωπαϊκή τέχνη ανάμεσα στο 1910 και το 1940. Αντίθετα, η αμερικανική της εκδοχή, ο Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός, πέτυχε μέσα σε λιγότερο από μια δεκαπενταετία να επιβάλει μια σαρωτική παρουσία στις διάφορες εθνικές τέχνες σε παγκόσμια κλίμακα. «*Το εκφραστικό λεξιλόγιό του διεύρυνε εκείνο της ευρωπαϊκής αφαίρεσης, κυρίως στο θέμα της σύνθεσης, της διαδικασίας και των διαστάσεων*»[18]. Κύριος εκπρόσωπος του Αμερικανικού Εξπρεσιονισμού ο Τζάκσον Πόλοκ, στα έργα του οποίου το χρώμα μοιράζεται τον κυρίαρχο ρόλο με τη γραμμή, αλλά την ισχυρότερη εντύπωση δημιουργεί η υλική υπόσταση του χρώματος με την πηχτή υφή του που στεγνώνοντας δίνει «ανάγλυφα» αποτελέσματα. Μια άλλη τάση της Αφαίρεσης στην Αμερική είναι η Γεωμετρική Αφαίρεση. Ονομάστηκε και Μεταζωγραφική επειδή τα υλικά και οι μηχανικοί τρόποι τοποθέτησής τους στο εικαστικό πεδίο δημιουργούν την εντύπωση του γραφιστικά κατασκευασμένου.



Εικ. 9. Γιάννης Σπυρόπουλος

Η ελληνική ζωγραφική του 20ου αιώνα είχε προσεγγίσει συχνά την αφαίρεση αλλά δεν είχε κόψει οριστικά τον ομφάλιο λώρο με την ορατή πραγματικότητα. Το βήμα αυτό θα τολμήσουν να το πραγματοποιήσουν μερικοί ζωγράφοι που είχαν ξεκινήσει τη σταδιοδρομία τους μέσα στη δεκαετία του

[15] Δασκαλοθανάσης και Κωτίδης 2000, 60-62.
[16] Δασκαλοθανάσης και Κωτίδης 2000, 68.
[17] Δασκαλοθανάσης και Κωτίδης 2000, 98.
[18] Δασκαλοθανάσης και Κωτίδης 2000, 100.

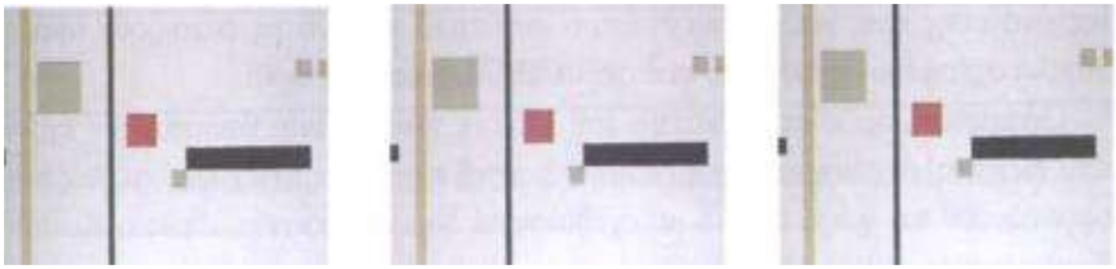
’30 και είχαν συνοδοιπορήσει ως τότε με τους προβληματισμούς της γενιάς τους. Αυτή η στροφή προς την αφαίρεση στη μετεμφυλιακή Ελλάδα του ’50 αντιπροσώπευε ένα συγχρονισμό με το νέο κύμα ανεικονικής τέχνης που εκδηλώνεται τον ίδιο καιρό στη Γαλλία (Άμορφη Τέχνη) και στις Η.Π.Α. (Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός). Οι συνθήκες είχαν ωριμάσει στην Ελλάδα για μια ρήξη τόσο με τα συντηρητικά κατάλοιπα της διδασκαλίας στη Σχολή Καλών Τεχνών όσο και με τους μεταπολεμικούς πατέρες της γενιάς του ελληνοκεντρικού μοντερνισμού.



Εικ. 10. Αλέκος Κοντόπουλος

Οι μεγάλοι δάσκαλοι της Αφαίρεσης στην Ελλάδα είναι ο Γιάννης Σπυρόπουλος, ο Αλέκος Κοντόπουλος και ο Χρίστος Λεφάκης. Ο Σπυρόπουλος οδηγεί την έρευνά του σε κορυφαία προσωπικά επιτεύγματα: μια πλούσια και περίτεχνη ποιητική, με κολάζ, επικαλύψεις και αναδύσεις και ένας ιδιότυπος χειρισμός του φωτός, δημιουργούν έναν κόσμο πνευματικό και μυστηριώδη ωσάν τελεστήριο ιερών δρωμένων, που υποβάλλει τη σιωπή και την περισυλλογή[19]. Αντιπροσωπευτικό παράδειγμα του έργου του βλέπουμε στην εικόνα 9. «*Ο βηματισμός του φωτός με τις αυξομειώσεις της έντασής του αποκαλύπτει ένα εικαστικό πεδίο πολυσύνθετο και υποβλητικό. Η οργάνωση είναι λιτή με την κατακόρυφη που τέμνει την οριζόντια, και τα φωτεινά διάχωρα επάνω που σβήνουν κατεβαίνοντας προς τα σκοτεινά συμμετρικά τους αντίστοιχα. Μέσα όμως σ’ αυτό το λιτό σχήμα ανατέλλει η πλούσια αφήγηση λεπτομερειακών μοτίβων που δεν ανήκουν σε πραγματικά αντικείμενα, έχουν όμως πραγματικές υφές, δομές που αιχμαλωτίζουν την προσοχή μας με τους τόνους, τις διαβαθμίσεις, τα σχήματα που περιέχουν. Έχει κανείς την εντύπωση ότι ένα έργο με παραστατικά μοτίβα από ανάλογα μεγάλο καλλιτέχνη όπως ο Σπυρόπουλος δεν θα κατάφερνε να δημιουργήσει τόσο δυνατή εντύπωση αφήγησης, όσο το αφηρημένο αυτό*»[20]. Η ζωγραφική του Σπυρόπουλου αποτελεί μια πρωτότυπη συνεισφορά της Ελλάδας στην ιστορία της αφηρημένης τέχνης διεθνώς.

[19] Λαμπράκη-Πλάκα 1999, 102-103.
[20] Δασκαλοθανάσης και Κωτίδης 2000, 102.



Εικ. 11. Γιάννης Χαΐνης, Παραλλαγή

Οι συνθέσεις του Κοντόπουλου, από την άλλη πλευρά, είναι κινητικές, ανοιχτές αλλά πάντως και αυτές ιδιαίτερα πειθαρχημένες. Το χρώμα παίζει μεγαλύτερο ρόλο στο εικαστικό του πεδίο, είναι πλούσιο, καθαρό και ρυθμικό. Στην εικ. 10 βλέπουμε ένα αντιπροσωπευτικό του έργο. «Το χρώμα κάθεται απαλά στο εικαστικό πεδίο χωρίς να μπαίνει στα περιγράμματα ενός σχεδίου. Είναι κατανεμημένο σε μικρές και μεγάλες κηλίδες ενδιάμεσων τόνων από το φωτεινό στο σκούρο χωρίς τα ακραία τους σημεία. Τα χρώματα είναι συμπληρωματικά – ανήκουν στην περιοχή του κόκκινου και του πράσινου με συνέπεια την ψυχολογική αρμονική εντύπωση. Τέλος, ρυθμό δίνουν στο έργο οι εναλλαγές των μεγάλων με τις μικρές χρωματικές περιοχές, ο κύκλος που θυμίζει πανσέληνο πίσω από σύννεφα και η μονή πινελιά ανάμεσα στο πάνω και το κάτω τμήμα»[21].



Εικ. 12. Γιώργος Ζογγολόπουλος, Υπαίθριο γλυπτό, Ίδρυμα Νιάρχου

Η μεταζωγραφική αφαίρεση, από την άλλη μεριά, αποτελεί ένα μικρό μόνο δείγμα της συνολικής παραγωγής των Ελλήνων καλλιτεχνών που ζωγράφισαν αφηρημένα έργα. Δείγμα της μεταζωγραφικής στην Ελλάδα αποτελεί το έργο του Γιάννη Χαΐνη, Παραλλαγή (εικ. 11). «*Το νέο στοιχείο που φέρνει σε σχέση με τα μορφικά του πρότυπα είναι εκείνο της ρυθμικής επανάληψης των μοτίβων κατά μία τάξη που θα μπορούσε να μεταγραφεί σε αλγεβρικό τύπο*»[22]. Αντιπροσωπευτικό, επίσης, δείγμα της γεωμετρικής αφαίρεσης είναι το γλυπτό του Γιώργου Ζογγολόπουλου (εικ. 12). «*Η πρακτική της κατασκευής, δηλαδή της συγκόλλησης στερεομετρικών όγκων που σχεδιάζονται ως τμήματα ενός όλου και τοποθετούνται καθ' ύψος, αποδίδει μνημειακά αποτελέσματα και δημιουργεί την εντύπωση μιας δυναμικής εξελικτικής διαδικασίας*»[23].

Συμπεράσματα

Μετά από την σύντομη ιστορική αναδρομή που πραγματοποιήσαμε στην νεοελληνική τέχνη καταλήγουμε στο συμπέρασμα πως τα διάφορα καλλιτεχνικά ρεύματα όπως: ο ακαδημαϊσμός σε στενή εξάρτηση από τα κελεύσματα του Μονάχου, η αναγκαιότητα της επιστροφής στο Βυζάντιο και τον λαϊκό πολιτισμό στη ζωγραφική και τη συγγραφική παραγωγή του Φ. Κόντογλου, καθώς και η ελληνοκεντρική αντίληψη στη βιοθεώρηση της γενιάς του '30, η

[21] Δασκαλοθανάσης και Κωτίδης 2000, 103.
[22] Δασκαλοθανάσης και Κωτίδης 2000, 105.
[23] Δασκαλοθανάσης και Κωτίδης 2000, 105.

αφαίρεση μεταπολεμικά, ο κριτικός ρεαλισμός της γενιάς του ’60, αποτελούν αποδέκτες της επιρροής των κοινωνικοϊστορικών συγκυριών στην πολυσύνθετη διαδικασία της ελληνικής καλλιτεχνικής έκφρασης.

Βιβλιογραφία

Δασκαλοθανάσης, Ν., Κωτίδης, Α. 2000. *Ελληνικές Εικαστικές Τέχνες, Νεότερη και Σύγχρονη Τέχνη,* Πάτρα: Ελληνικό Ανοιχτό Πανεπιστήμιο.

Λαμπράκη-Πλάκα, Μ., (επιμ.), 1999. *Εθνική Πινακοθήκη 100 χρόνια: τέσσερις αιώνες ελληνικής ζωγραφικής,* Αθήνα: ΕΠΜΑΣ.

ARCHIVE ISSN 2654-2366 EBE/NLG